

Thomas Craven

¿Tienen inteligencia los pintores?

(De «The American Mercury», de Nueva York, se ha traducido especialmente para ATENEA el artículo que se inserta a continuación. «The American Mercury» es una revista que se destaca en Estados Unidos por sus campañas para «europeizar» aquel país. La diatriba de Thomas Craven ofrece singular interés porque nos transmite la mentalidad de todo un círculo de gentes cultas y descontentas del americanismo del Norte, y nos permite vislumbrar algo del ambiente que Craven critica con seroz desenfado. Juzgue el lector a unos y a otros... y recuerde que, no obstante, hay en Estados Unidos otros artistas, creadores originales de valor, que están al margen de esta polémica. En todo caso, Craven ha definido con claridad una mala ralea de artistas que se encuentra en todas las escuelas.—(Nota de la R.)

«Alguien puso ante sí un modelo y lo pintó tan hermoso que resultó una impostura. Yo pregunto a cualquier hombre sensato: ¿Es arte eso?» *W. Blake.*

I

DE Aristóteles y Plotino a Tolstoy y Croce se sostuvieron múltiples teorías acerca de la belleza. El sueño de cada filósofo del arte fué crear un sistema de estética perfecto que llegara a definirla en términos absolutos, a fin de anular toda teoría en desacuerdo con la suya. No necesito analizar la imposibilidad de tal empresa. Todo aquel que intente limitar el arte a una simple hipótesis, ya sea moral, psicológica o social, demuestra ignorancia o fanatismo. Quien asegure haber destilado la esencia de la belleza y encontrado la fórmula que

permita analizar de modo infalible una obra de arte, pudiendo explicar y catalogar toda duda, tasar y experimentar cada valor estético, es un farsante o un ilusionado jactancioso. En ambos casos es una amenaza para todo juicio honrado. La consecuencia lógica de esto es que la pintura, la más transparente y sensible de todas las artes, se ha transformado para el público en una mezcla complicada y quimérica de metafísica, vulgaridad y necesidad. Además, la palabra «arte», que etimológicamente va unida a todas las formas de actividad creadora y que originalmente se aplicaba a ellas, ha sido usurpada por el campo reducido de la pintura y sirve hoy para indicar algo insubstancial, de refinamiento enfermizo, algo exótico, misterioso y afeminado, recargado con opiniones incomprensibles para el mortal corriente y con lamentos saturados en sensibilidad de alma superior! Es costumbre de los críticos, al referirse al arte literario, hablar de las cualidades pictóricas del «pintor de la pluma» y ensalzar estilistas como Poe, Pater, Stevenson, Wilde y Cabell, y no a otros de imaginación vigorosa como Swift, Fielding, Mark Twain y Bernard Shaw. Los escritores de arte son las nueces más duras del canasto literario. Parecen incapaces de poseer lucidez y sentido común; por lo general desconocen el problema pictórico del momento y lo más que pueden hacer es engañar al público que sabe aún menos que ellos. En un extremo tenemos místicos a lo Hegel, cuya filosofía opaca puede ser todo lo extraordinaria que se quiera en el reino del pensamiento abstracto, pero que no tiene relación con los fenómenos corrientes ni valor para la vida práctica; y en otro, tenemos a los allegados a la psicología moderna, igualmente deshumanizada en comprensión y formados en su mayor parte por charlatanes y oportunistas. Para este segundo grupo de críticos, una obra de arte es «una organización de figuras», una colección de formas geométricas independientes de valor representativo y de toda base de atributos humanos que una al pintor, si realmente existe, con el resto de la humanidad. Este género de escritores suponen que la psicología es una ciencia fija y exacta. De acuerdo con sus

teorías, ciertas combinaciones de formas evocarán indefectiblemente estados emocionales agradables. Estos *trances* curiosos están catalogados, medidos y descritos por ellos, y aunque, en verdad, sólo unos cuantos rapsodistas hedónicos pueden permitirse el lujo de una apreciación estética pura, es lógico que todo observador de pinturas trate de estimularse en idéntico sistema. Así Cezanne, padre del arte moderno, es una personalidad habilitada para ganarse un amplio pedestal en la historia del perfeccionamiento humano, «ya que, por medio del aumento de volumen y del conocimiento de las exigencias del dibujo tridimensional, fué capaz de completar interiores con unidades de forma sólida, cuya armónica totalidad despierta en el espectador un sentimiento profundo de poder plástico».

Ahora, yo pregunto a cualquier hombre sensato, ¿es arte eso? ¿Qué diríamos si la crítica literaria admitiera tales imbecilidades para emitir juicios? Entonces al Doctor Brandes, para alcanzar la fama de que tan merecidamente goza, le habría bastado con asegurar que Shakespeare es inmortal, porque «estaba dotado de una gigantesca facultad creadora que le permitió menospreciar la tiranía de los procedimientos sintáxicos, para reemplazarlos por un dominio extraordinario sobre los ámbitos estructurales, por interpolaciones elípticas seguidas de conclusiones semeninas, para componer un mundo de formas rítmicas al cual no podrá penetrar el lector sin experimentar un sentimiento único de éxtasis plástico». Lo lamentable de este crítico psicólogo es que no puede sostenerse al frente ni aún de los descubrimientos últimos de su propia escuela. Una vez que toman el significado del procedimiento de cada experimentador (procedimiento que tiene que ser borrado lenta, pero seguramente, por el curso de la consciencia y ser estropeado, si no destruido, por la antigua doctrina de imágenes visuales) tienen que empezar todo de nuevo.

La excepción monumental entre los escritores de arte es Tolstoy. Este valiente ruso es tal vez el único hombre del pasado y del presente que, desafiando a los pomposos charlatanes, habló con sensatez y se esforzó honradamente por ir al fondo del asunto, en vez de desarrollar teorías impresionistas. Discutid si

queréis la simplicidad primitiva de sus ideas; llamadlo sentimental, pedagogo y moralista, pero subsistirá el hecho de que dedicó toda su fuerza combativa en la tarea de rescatar al arte de la avasalladora sensualidad, tratando de identificarlo con el instinto social y religioso universal del hombre. Aunque algo extraño, Tolstoy es un anatema para los atrevidos modernistas. Muy sincero, evitó pintar con la mente, asegurando que el arte superior es y debe ser aquel que esté al alcance del aldeano.

Este postulado parece estar acorde con la buena doctrina moderna, ya que es tendencia de los «avanzados» del día imitar y ensalzar trabajos elementales como las puerilidades de Rousseau, la escultura negra y el cuasi primitivismo de Matisse. ¿No es vergonzoso concebir que tales objetos sean recomendados para ejercicio de la inteligencia? ¿Significa ello que el movimiento actual denominado Expresionismo no exige en pintura nada de cerebro, sino instinto y sensibilidad?

De los periodistas poco se necesita decir. Dudo que alguien los lea, a excepción quizá de unos cuantos pintores envidiosos, ávidos de una brizna de publicidad. En verdad, el periodista no influye, y su aporte es patético: criticar semanalmente la mercancía averiada de medio centenar de osarios de moda, no sólo en sentido irónico, sino imprimiéndole cualidades de novedad, es una labor que sobrepasa las facultades del crítico literario. Porque el literato, aunque mediocre, corruptible o mercenario, debe tener por lo menos una pizca de personalidad para ganar al público. En cambio, la personalidad es fatal para el crítico de arte. Este debe ser obscuro, agrio, pretencioso. No debe tener orientación ni nada que alumbre el comentario y está obligado a esconder su ignorancia bajo una capa oleosa de erudición espúrea, haciendo una exposición tempestuosa en gerigonza técnica cogida al azar en sus encuentros ocasionales con los pintores.

Posiblemente el lector, desconfiando de los periodistas, busca orientación en los llamados «autoridades clásicas». En tal caso se encuentra con una lista engañosa de vigorosos postulados, descubriendo que una obra de arte es:

1. «Imitación de la naturaleza». (Retratos oficiales, fotografía al carbón, revistas de arte).
2. «Una cualidad universal». (Enfermedad, ignorancia y vicio).
3. «Lo que produce ilusión». (Amor).
4. «Algo que eleve el nivel social». (Nadie lo ha hecho).
5. «Una expresión». (Dibujo de los Bushmen, futurismo, discursos políticos, jazz).
6. «Lo que produzca placer». (Vino, mujeres y canto).
7. «Formas significativas». (Aeroplano, máquina de escribir).
8. «Formas abstractas». (Términos contradictorios).
9. «Algo que nos ponga en contacto con personalidades extraordinarias». (La radio).

Muchas de las teorías sobre arte, como ya he dicho, han sido inventadas por críticos que desconocen sus fines concretos. Dando por reconocida la importancia suprema de la pintura, su «significado espiritual» y su prerrogativa simbólica, que encierra, como si dijéramos, «el florecimiento de la fuerza de vida», los críticos proceden en sus juicios como si fueran ermitaños de la Edad Media. Sus leyes, aunque consideradas exclusivas, son simple fraseología que podría aplicarse a cualquiera manifestación de actividad orgánica. Además, los escritores que se ven violentados por necesidad a juzgar pinturas, ponen deliberadamente entre el público y el artista la trampa de una barrera técnica. Limitando su aprecio a pintores y a unos pocos críticos, aumentan su prestigio y se elevan al nivel de artistas.

Como consecuencia, la importancia de la pintura actual se pondera, y artistas de segundo y hasta de décimo orden son considerados en inteligencia y valer como superiores para la sociedad, a los ingenieros, doctores y hombres de ciencia de primera nota. Entremos ahora a examinar detenidamente algunas producciones que los pintores contemporáneos ofrecen al público con el nombre mágico de «arte».

II

El desnudo.—Peritos y artistas nos aseguran que el desnudo representa el pináculo de la ejecución plástica. Este axioma está conforme con la hipocresía y afectación tradicionales de aquellos cuyas existencias se sienten en comunión con la «belleza pura». En verdad, el desnudo femenino—el masculino es relativamente raro, con excepción de las obras de Miguel Angel, cuyas figuras de ambos sexos están sublimizadas en gigantes heroicos—es por lo general la forma inferior de arte, ya que su recurso es totalmente sensual. El pintor provoca todo lo erótico que existe en el hombre, quien halla en el desnudo un grande y oportuno escape para su concupiscencia.

Si un hombre me dice que desprecia la arquitectura gótica, puedo dar crédito a su aserto; si jura que la música de Beethoven fué inspirada por el demonio y que Dostoiwsky era un furibundo maníatico, puedo aún creer en su honradez; pero si trata de persuadirme que mira un desnudo con espíritu estético independiente y frío, gozando sólo con su «correcta ejecución», yo sé que es un embustero. Uds. recordarán la furia enorme que inflamó a Mark Twain al contemplar un Ticiano representando damas desvestidas. La carne desnuda declaró tolerarla, pero la posición de esa mano, es simplemente abominable, dijo. Si a los escritores se les acordaran tales privilegios, la raza humana estaría arruinada. Hoy el puritanismo de Mark Twain nos hace lanzar una carcajada, pero suspendámosla para meditar en que nuestra sabia actitud moderna no sobrepasa un ápice en estética a los chillidos agudos de los moralistas del Misurí. Nos hemos transformado en descarados lascivos, esa es la verdad, y no nos importa un bledo el culto de la familia. Pero, ¿acaso el cuerpo femenino no es algo bello y que contiene en su unidad simple, todas las formas y ritmos de la naturaleza? Si la mujer fuera castamente figurada como un dios azteca; si lo fuera grotescamente como una escultura del Congo o tan fea como los monstruos sintéticos hechos por Leonardo

de Vinci, sería del mismo modo bella para cualquier macho fuerte. Yo convengo en que la figura humana reúna todo el ritmo y hermosura posibles, pero todas las formas de vida no se personifican desnudas. Rembrandt sabía esto y en sus años juveniles, cuando el desnudo era un goce físico, rara vez lo pintó. Aun en su famoso «Rapto», Perséfone y Europa aparecen ricamente ataviadas de holandesas a cuya nacionalidad pertenecían. Él estaba por encima de la gloria barata de llamar arte a las copias de belleza física ejecutadas con fines seductores. Cuando ya fué maduro y se familiarizó con la vida y las mujeres pintó unos pocos desnudos, eligiendo mujeres cuyos encantos carnales y exitantes contornos habían desaparecido. Son figuras trágicas, de majestad y fuerza, y de cuya carne madura parece fluir un resplandor de santidad. He aquí un hombre que supo hacer interesante el desnudo. ¿Cómo? no es para explicarlo en este artículo, tal vez «por lo arquitectónico de sus luces y sombras».

Pero, en segundo término, ¿qué persigue el desnudo moderno? La razón no es difícil hallarla. La mujer desnuda no forma parte de la experiencia diaria del artista entre sus compañeros, sus éxitos y fracasos, y el ambiente que indefectiblemente ha de moldearlo, madurarlo y hacerlo expresarse.

Si el desnudo fuera un ingrediente normal en la vida moderna no sería necesario mostrarlo y nuestras revistas pornográficas parecerían tan castas como cuartillas de catecismo. El desnudo es simplemente un fetiche de la escuela del arte transmitido desde el tiempo del paganismo de los griegos por medio del Renacimiento.

¿No encontráis algo de zozco en el carácter de Renoir, pintor que empleó su vida entera en copiar la epidermis de mujerzuelas? ¡Qué de animales voluptuosos retrató!

Para los coleccionistas es fácil aligerar su bagaje estético al mostrar las inapetentes deformidades de Cessanne, pero cuando llegan a las figuras de Renoir sus ojos resplandecen y sus voces se funden en cadencias de enamorados que toman posesión de su primera dueña. Si un doctor se aventurara a pintar de-

bería legítimamente concentrarse en el desnudo; si un artista naciera y creciera en un burdel, le gustaría naturalmente poder dar expresión a la carne desnuda, como Toulouse-Lautrec; pero por regla general, el desnudo en el arte es un desperdicio erótico o una convención académica.

Retratos.—La perfección de la fotografía ha traído un cierto menosprecio por el retrato artístico al óleo, convirtiéndolo en exhibición de destreza mecánica. Uno de los más distinguidos especialistas de América declaraba recientemente que su tarea se había vuelto una ignominia, pues se veía obligado a dar gusto no sólo a su cliente (en este caso era su hermana, Mrs...) sino a su marido, sus hijos y hasta los amigos! No tenemos medios de comprobar lo parecido al modelo que eran los retratos antiguos, pero seguramente diferían mucho del original, porque sólo a partir del invento de la fotografía el público comprendió cuán parecido podía ser un retrato y empezó a exigir que el pintor se transformara en algo mecánico e irreflexivo. Los retratos del Greco, Rubens y Rembrandt no se distinguen por su verdad fisonómica sino por las cualidades de fuerza, dignidad e individualidad que los artistas fueron capaces de imprimir en sus modelos. Hoy sucede lo contrario; careciendo de cerebro y de imaginación, a los pintores sólo les queda una ruta: competir con la cámara. Si se desvía de una copia servil, no será por razones artísticas sino por afianzar su cometido halagando la vanidad del modelo. El retratista moderno es un político, un adulator y un director de escena.

Paisajes.—Es la expresión más corriente del arte por ser la más inofensiva. Durante el Renacimiento Italiano el paisaje sirvió únicamente como fondo de dramas humanos tales como crucifixiones, raptos, etc. No existía como entidad independiente. Ya en el siglo XVIII cobró importancia en Holanda, donde los inviernos nublados y lluviosos obligaban a los holandeses a encerrarse en sus casas y a embellecer sus téticos salones con fantasías de verde follaje y soles de verano acariciador. El siglo XX también utilizó el paisaje para ornar paredes, con la circunstancia de que debía satisfacer los gustos románticos de

la época que amaba rodearse de escenas pintorescas. El pintor de paisajes si quiere triunfar debe poseer un chispazo de poesía en la sangre. Al contemplar un paraje determinado, se emociona hasta las lágrimas y sueña con obtener igual emoción en los espectadores si consigue trasladar los bosques y cerros que contempla. Su tarea se ilumina considerablemente si al seleccionar el terreno descubre que él está santificado con recuerdos históricos. Por esto las peregrinaciones anuales a Francia y España y las exposiciones de acuarelas son menos interesantes como recuerdo y menos exitantes como arte, que las instantáneas de un fotógrafo aficionado. Como celebrado paisajista debo citar a Claudio Monet, uno de los fundadores de una escuela que ha trastornado el mundo artístico. La vida entera de Monet, y ella fué larga, la dedicó a la investigación de rinconcitos de la campiña francesa. Era un especialista en tonos atmosféricos y efectos de sol. Día tras día se sentaba sobre montones de heno, observando los juegos de luz y de sombra sobre la paja y ejecutaba del modo más exacto, dentro de lo humanamente posible, aquello que observaba. Yo pregunto otra vez, ¿es esto arte?

En las discusiones de sus impetuosos sucesores hay apenas mayor señal de inteligencia. Los modernistas, despojándose del sentimiento, también se han despojado de la imaginación y han pintado la naturaleza con arreglos arbitrarios de formas estériles que semejan cráteres apagados de la luna o mapas topográficos sin uso. Sus obras no tienen el mérito ni aún de ser pintorescas.

Naturaleza muerta.—Es difícil explicar este fenómeno. No tiene equivalente en literatura, y ni aún Proust podría expresar en palabras la divina esencia de los vegetales y su relación antropológica con el arte. Con el advenimiento de la nueva escuela en pintura, llegó la barbarie, el grito extravagante de que el sujeto no tenía importancia, de que toda la composición estriba en la maña y manejo de la composición. Este concepto encierra alguna sensatez, aunque no mucha. Yo reconozco que entre los pintores, Chardin es quien más se acerca a humanizar sus ciruelas y sus arenques, pero comprende el efecto excitante de

poner un gato vivo en la pintura. Si un pintor me dice que ha infundido su alma en una cebolla, convengo con él y reconozco el tamaño de su alma, pero ello no me compromete a admirar su hazaña. Un lunático como Van Gogh puede llegar al paroxismo por un par de botines viejos, pero el retrato de sus zapatos no provocará tal aberración en el observador, aunque éste fuera un lunático. Cezanne ha hecho cosas extraordinarias en naturaleza muerta, pero debemos recordar que su amistad con sus compañeros era escabrosa, limitada y desagradable, lo que lo indujo a encerrarse en sí mismo, prefiriendo la pacífica compañía de frutas y vegetales. Lo sensible del pintor americano es que su concepto de la naturaleza muerta es puramente ficticio. Si fuera jardinero o botánico, deduciría «motivos» acerca del reino vegetal, pero dado lo que es no encuentra ningún valor en la naturaleza que lo rodea y cae en los amaneramientos de un francés misántropo. Igual ejemplo nos ofrecen los expertos de la pantalla que, observando temerosos el efectismo de los films alemanes tales como «Variety», fijan la cámara en todos los ángulos y las alturas concebibles, con la esperanza de descubrir un extraño secreto.

Arte mural.—Es un arte extinguido. Originariamente toda pintura era concebida como decoración mural. La pintura en relieve de los griegos y los grandes altares de los italianos primitivos hacían el oficio de enormes frescos y mosaicos. Hoy día, cuando llega a usarse la decoración mural, ésta luce vulgares ilustraciones de revistas transportadas al yeso o al estuco, o esas ampliaciones intolerables de pintura espúrea ejecutada en enormes bastidores. El poder de sintetizar en símbolos apropiados el espíritu de la América moderna y de unir este concepto a un fondo arquitectónico definido no puede construirse dentro de los límites de almas enfermizas, convertidas en copistas de montones de heno o de caras hermosas.

III

El pintor moderno es un ser inferior.

Es un ser negado, vanidoso, reconcentrado, cobarde e insoportable que habita en desvanes miserables y corre frenéticamente de uno a otro lado tras los mercaderes, balando a cerca de su pobreza, de su genio desconocido, como bala una oveja al entregar su alma. Si es lo bastante afortunado para atrapar su dinerillo, se escapa a Europa para empapar allí sus tiernas sensibilidades en la atmósfera del pasado o para hundirse en los bajos fondos de París. De todos los trabajadores del arte es el menos vivo. Ningún hombre culto y de cerebro podría malgastar su vida en producciones que no sólo son despreciables y mecánicas, sino que están totalmente divorciadas de la vida corriente. El público en general no tiene idea de la febleza, estupidez e ignorancia del pintor. Es inarticulado y se orgullece de ello; socialmente no es nadie y en vez de encarar los problemas modernos se entierra en su estudio, reverenciando las cuasi-producciones de bárbaros incultos y exhibiendo copias vacías de sentido que él mismo confiesa que son menos artísticas que los rasguños de un habitante de las cavernas o las decoraciones de los caníbales. A pesar de todo, persiste la superstición de que este tipo es el aristócrata del arte.

Intelectualmente, nuestros más celebrados pintores—no el enjambrillo despreciable, sino aquellos a quienes periódicamente se aclama como «maestros modernos»—están muy por debajo de escritores como Harold Bell Wright, James Oliver Curwood, Stratton Porter y Margaret Pedler. Si el público necesitara cuadros y los críticos hablaran en lenguaje inteligible, el estado actual de cosas no existiría. Habréis notado que los doctores, abogados y otros profesionales, no del todo incultos, encuentran en la pintura campo fructífero para su propia glorificación. No tienen nada que decir sobre literatura, no están preparados técnicamente para discutir sobre música; pero en pintura pueden divertirse teorizando y psicologando hasta cansarse, sin miedo de expo-

nerse o de que se les entienda. A veces escriben libros, y ¡Dios mío! ¡qué libros aquellos!

El pintor, por necio que sea, puede no leer o no entender, pero lo impresiona el patronato; y como el público es indiferente o fatuo, el significado del arte sigue profundamente desconocido como siempre; y esta situación tendrá que subsistir mientras la pintura no prenda en seres de talento creador que cesen de fiarse en el «sentimiento puro» y en los tanteos de los sensitivos fracasados, a fin de que la pintura no se destine a sport de aficionados y andróginos.